



**University of
Zurich**^{UZH}

**Zurich Open Repository and
Archive**

University of Zurich
University Library
Strickhofstrasse 39
CH-8057 Zurich
www.zora.uzh.ch

Year: 2018

Otto Dix – der Künstler, der alles sehen wollte. Der Blick auf Leiden und Lust in der Neuen Sachlichkeit

von Orelli-Messerli, Barbara

Abstract: Exemplarisch für den Blick der Neuen Sachlichkeit auf Lust und Leiden sind drei Gemälde von Otto Dix, in denen das Leiden der Menschen im Ersten Weltkrieg thematisiert wird: die beiden Gemälde Kriegskrüppel (1920) und Schützengraben (1923), die schon in der Weimarer Zeit als antipatriotisch und dann von den Nationalsozialisten als wehrkraftzersetzend diffamiert wurden und seit der Münchener Ausstellung Entartete Kunst von 1937 verschollen sind, sowie das Triptychon Der Krieg (1929/1932), das Otto Dix vor der Zerstörung durch die Nazis retten konnte. In einem Exkurs, der das Motiv des Krieges und des Leidens aufgreift, werden die Nietzsche-Darstellungen von Otto Dix diskutiert: die Gipsbüste des Philosophen (1912) und die Lithographie Der Gekreuzigte (Nietzsche) (1969). Beispielhaft für die Darstellung der Lust ist die Grossstadt (1927/1928), ein Triptychon, das die gesellschafts- und kulturkritische Haltung des Künstlers zu den sogenannten Goldenen Zwanziger Jahren zum Ausdruck bringt. Die Ambivalenz der Lust, ihr Kippen in Leiden, stellt Otto Dix im Bildnis der Tänzerin Anita Berber (1925) dar.

DOI: <https://doi.org/10.24445/conexus.2018.01.007>

Posted at the Zurich Open Repository and Archive, University of Zurich

ZORA URL: <https://doi.org/10.5167/uzh-159947>

Scientific Publication in Electronic Form

Published Version



The following work is licensed under a Creative Commons: Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 4.0 International (CC BY-NC-ND 4.0) License.

Originally published at:

von Orelli-Messerli, Barbara (2018). Otto Dix – der Künstler, der alles sehen wollte. Der Blick auf Leiden und Lust in der Neuen Sachlichkeit. Zürich, Switzerland: Publikationen der Fortgeschrittenen Forschenden und Lehrenden der Universität Zürich.

DOI: <https://doi.org/10.24445/conexus.2018.01.007>

Barbara von Orelli-Messerli
Otto Dix – der Künstler, der alles sehen wollte.
Der Blick auf Leiden und Lust in der Neuen
Sachlichkeit

Die Bildwelt von Otto Dix (1891–1969) lässt den Betrachter nicht gleichgültig. Zu provokativ sind viele seiner Gemälde und Zeichnungen angelegt, zu herausfordernd sind die oftmals kruden Darstellungen der Kriegsversehrten, der Prostituierten und der Matrosen. Auch die Porträts, wie beispielsweise das *Bildnis des Juweliers Karl Krall* (Abb. 1), sind von diesem Provokationsfaktor nicht ausgenommen – Krall, homosexueller Juwelier in Elberfeld, liess sich von Otto Dix in einer weiblich konnotierten Pose abbilden. In der Folge schenkte Krall sein Porträt der Berliner Nationalgalerie, wo es 1937 beschlagnahmt wurde.¹ Wenn also Otto Dix sagt, dass er alles sehen will,² so ist es auch für den Betrachter seiner Werke ratsam, ebenfalls diesen Standpunkt einzunehmen und zu sagen: Ich will in den Bildern von Otto Dix alles sehen.

¹ Otto Dix: Briefe, hg. von Ulrike Lorenz, bearbeitet und kommentiert von Gudrun Schmidt, Köln 2013, 986. Das *Bildnis des Juweliers Karl Krall* befindet sich heute im Kunst- und Museumsverein Wuppertal.

² Das genaue Zitat lautet: «Ich musste das alles selber sehen. Ich bin so ein Realist, wissen Sie, dass ich alles mit eigenen Augen sehen muss, um das zu bestätigen, dass es so ist. [...] Ich bin eben ein Wirklichkeitsmensch! [...] Existenz! – Du musst alles selber sein! Selber musst du es sein! Sonst bist du ein Theoretiker, ein Theoretiker [...].» Dietrich Schubert: Otto Dix. Mit Selbstzeugnissen und Bilddokumenten, dargestellt von Dietrich Schubert, Hamburg 1980, 7.

In der kunstwissenschaftlichen Forschung wird die Neue Sachlichkeit – mit ihrem Protagonisten Otto Dix, aber auch weiteren Künstlern, die mit dieser Bewegung in Zusammenhang zu bringen sind – in einer umfangreichen Literatur abgehandelt. Einig ist sich die Forschung bezüglich der künstlerischen Qualität und des kunstgeschichtlichen Stellenwerts der Werke von Otto Dix. Dabei besteht die Tendenz, mit diesem Maler nach 1945 abzuschliessen, da er nach 1933 mit der Familie von Dresden in die ländliche Gegend des Bodensees umsiedelte. Diese These wird auch in der jüngsten Kunstgeschichte aufrechterhalten, so in dem Band *Das Auge der Welt. Otto Dix und die Neue Sachlichkeit* von 2013:

Erst 1944/45, in französischer Kriegsgefangenschaft in Colmar, lockerte er [Otto Dix] seinen Malstil zugunsten flächiger, expressiver, spontaner Elemente entscheidend auf. Dix' Neue Sachlichkeit endete mit dem Zweiten Weltkrieg und dem Dritten Reich. Er erfand sich ab 1945 als moderner Maler neu, indem er seinen Anspruch, in kunstgeschichtlicher Kontinuität mit den alten Meistern zu stehen, aufgab. Er vollzog den Bruch mit der Geschichte in seinem eigenen Werk, in seinem Malen selbst. «Das Auge der Welt» schloss sich. Otto Dix schaffte bis zu seinem Tod im Jahr 1969 ein Œuvre, das mit seinen neoexpressionistischen Tendenzen wieder an den jungen Maler, den «Dix vor Dix» anknüpfte, aber kaum noch zeitgenössisch zu nennen ist.³

Mein Beitrag verfolgt ein doppeltes Ziel: Zum einen soll die Auseinandersetzung von Otto Dix mit dem Thema Lust und Leiden untersucht werden, methodologisch abgestützt durch die Analyse ausgewählter Werke auf Papier und Leinwand und unter Beiziehung seiner Briefe an die Familie, an Freunde sowie an den Kunsthandel.

³ Daniel Spanke: *Das Auge der Welt. Otto Dix und die Neue Sachlichkeit*, in: *Das Auge der Welt. Otto Dix und die Neue Sachlichkeit*, hg. vom Kunstmuseum Stuttgart in Kooperation mit dem Lehrstuhl für Mittlere und Neuere Kunstgeschichte der Staatlichen Akademie der Bildenden Künste Stuttgart, Stuttgart 2013, 11–35, hier 25. Siehe dazu auch: Renée Price: Foreword, in: Olaf Peters (ed.): *Otto Dix* [Kat. Ausst. Neue Galerie New York, The Montreal Museum of Fine Arts], München u.a. 2010, 7. «Our Dix exhibition is a not full fledged retrospective. From the outset, we decided to present masterpieces produced between 1919 and 1939, the decisive two decades of Dix's career.»

Zum anderen soll nachgewiesen werden, dass die These, mit Otto Dix sei nach 1945 als zeitgenössischer Künstler nicht mehr zu rechnen, in gewissen Punkten einer Revision bedarf.

Der Blick auf das Leiden

Der Begriff «Neue Sachlichkeit», für den Otto Dix als der oder einer der Hauptvertreter genannt wird, wurde durch den Leiter der Mannheimer Kunsthalle, Gustav Friedrich Hartlaub (1884–1963) geprägt, der dieser Kunstrichtung 1923 in seinem Haus eine Ausstellung widmete, in welcher der Künstler mit sechs Porträts vertreten war.⁴ Die Neue Sachlichkeit formierte sich zwischen 1917 und 1920 und wurde zunächst, so Olaf Peters, «als Spielart des Dadaismus und als Verismus»⁵ wahrgenommen – Verismus im Sinne eines schonungslosen Realismus. Der Begriff «Neue Sachlichkeit» setzte sich in der Folge schnell durch. Olaf Peters spricht von einem «Massenphänomen»,⁶ das aus der Sicht der Kritiker zur Mode wurde.

Berühmt wurde Otto Dix, als im Herbst 1923 Hans F. Secker (1888–1960), Direktor der Neuen Gemäldegalerie des Kölner Wallraf-Richartz-Museums, im Rahmen der Neueröffnung der Galerie des 17. bis 20. Jahrhunderts das Gemälde *Schützengraben* (Abb. 2) ankaufte und in die Dauerausstellung integrierte. Am 23. Oktober 1923 schrieb Otto Dix an seine Frau: «Der grosse Schlag ist gelungen. Das Wallraf-Richartz Museum hat Kriegsbild angekauft. Secker hat gestern telegraphiert.»⁷ Secker, auf dessen Initiative der Ankauf des Bildes bewerkstelligt werden konnte, sprach in seinem Brief an Otto Dix von einer Sensation:

⁴ Nils Büttner: Vom Schützengraben in die Neue Sachlichkeit, in: *Das Auge der Welt*, 72–83, hier 73.

⁵ Olaf Peters: Ästhetik der Neuen Sachlichkeit, in: *Das Auge der Welt*, 26–35, hier 27.

⁶ Ebd.

⁷ Brief von Otto Dix an seine Frau Martha, Berlin, 23. Oktober 1923, in: *O. Dix: Briefe*, 76.

Es ist nicht ohne Hängen und Würgen gelungen Ihr Kriegsbild dem Museum Wallraf einzuverleiben. Ich möchte Sie, mehr noch aber mich selbst beglückwünschen [...]. Die Wiedereröffnung unserer Galerie ist wahrscheinlich am 1. Dezember. Ihr Bild wird dann wohl die grösste Sensation sein. Es wäre schön, wenn Sie zu der kleinen Eröffnungsfeier herüber kommen könnten.⁸

Secker war sich des provokativen Potentials dieses Bildes bewusst und hatte es vorsichtshalber in einem eigens dafür eingerichteten Dix-Kabinett aufgehängt; es befand sich hinter einem Vorhang und war so für die Besucher nur mittelbar zugänglich.⁹ Das Ausmass des Skandals hatte Secker nicht voraussehen können – eine detaillierte Nachzeichnung der Polemik in der Kölner Presse bietet Dietrich Schubert.¹⁰

Kompliziert war die Lage für Otto Dix auch in anderer Hinsicht. Denn Secker hatte das Bild zwar für einen Preis von 10 000 Mark erworben, diese Summe jedoch nicht in bar ausbezahlt, sondern mit dem Kunsthändler Karl Nierendorf (1889–1947) ein Tauschgeschäft abgewickelt. In der Folge ging das von Henry William Beechey (1753–1839) gemalte Porträt eines hohen Militärs an Nierendorf und der *Schützengraben* an das Wallraf-Richartz-Museum.¹¹ Dieser Deal war für Dix sehr enttäuschend, denn auf diese Weise erhielt er von Nierendorf kein Honorar für sein Gemälde *Schützengraben*. Das erklärt auch den Ton seines Briefes an den Kunsthändler:

⁸ Brief von Hans F. Secker an Otto Dix, Köln, 31. Oktober 1923. Germanisches Nationalmuseum, Deutsches Kunstarchiv, Nachlass Dix, Otto, I, B; 12; zit. nach: O. Dix: Briefe, 78.

⁹ Wolfgang Schröck-Schmidt: Der Schicksalsweg des *Schützengraben*, in: Otto Dix. Zum 100. Geburtstag, 1891–1991 [Kat. Ausst. Galerie der Stadt Stuttgart, Nationalgalerie, Staatliche Museen Preussischer Kulturbesitz], Berlin, Stuttgart 1991, 161–175, hier 161.

¹⁰ Dietrich Schubert: Die Verfolgung des Gemäldes *Schützengraben* (1923) von Otto Dix, in: Rolf Klopfer, Burckhard Dücker (Hg.): Kritik und Geschichte der Intoleranz [Dietrich Harth zum 65. Geburtstag], Heidelberg 2000, 351–370.

¹¹ W. Schröck-Schmidt: Der Schicksalsweg des *Schützengraben*, 161.

Lieber Ndf. Es ist eine gottverdammte Schweinerei, dass Du, trotzdem Du es versprochen hast, das Accreditiv nicht veranlasst hast. Ich sage Dir hiermit, dass ich keine Lust habe, mir dauernd die Pfoten krumm zu schreiben, bis Du paar Mark für mich erübrigst. Der Bildverkauf in Köln ist perfekt, und ich habe keine Lust, länger zu warten, ich will mein Geld. Private Abmachungen, die Du mit Secker getroffen hast, sind mir schnorze. Ich habe durch Deine Bummelei und durch meine Vertrauensseligkeit nun nicht mal Geld, meinen Eltern dies Jahr was zu Weihnachten zu schenken. Ich musste von Kaufmann hundert Gulden pumpen, was mir nicht gerade angenehm ist.¹²

Im April 1924 wurde der *Schützengraben* von Max Liebermann (1847–1935), dem Präsidenten der Preussischen Akademie der Künste, in der Jahresausstellung der Berliner Akademie gezeigt. Hier nun erfuhr der Kunststreit nochmals eine Steigerung, indem Julius Meier-Graefe (1867–1935) gegen das Bild Stellung bezog – seine Ablehnung gipfelte in dem Satz: «Dieser Dix ist [...] zum Kotzen.»¹³

Aufgrund der Polemik kam der *Schützengraben* nach der Berliner Ausstellung nicht wieder nach Köln zurück, sondern wurde im Januar 1925 an den Kunsthändler Karl Nierendorf zurückgegeben.¹⁴ Das Werk war danach an weiteren Ausstellungsorten zu sehen, so

¹² Brief von Otto Dix an Karl Nierendorf. Wohl im November 1923 in Düsseldorf geschrieben, in: O. Dix: Briefe, 784–785. Otto Dix bezieht sich in seinem Brief auf seinen Künstlerfreund Arthur Kaufmann (1888–1971). Der Brief von Dix ist jedoch in dem Sinne zu relativieren, als ihm Karl Nierendorf bedeutende Summen Geld zukommen liess. Dies geht auch aus einem ein Jahr später geschriebenen Brief von Nierendorf an Otto Dix hervor: «Du kannst Dich wirklich nicht beklagen – ich habe Dir während dieses schweren Sommers immer so viel gegeben wie Du haben wolltest und werde Dir auch noch in den nächsten Tagen Geld senden, obschon nicht das geringste in den letzten Wochen verkauft wurde. [...] Von mir allein hast Du über 10.000.– Mk erhalten und ausserdem von Frau Ey und Gottschalk. Für das schlechte Jahr ist das Ergebnis wirklich nicht ungünstig [...]» Brief von Karl Nierendorf an Otto Dix, Berlin, 17. Dezember 1924. Germanisches Nationalmuseum, Nürnberg, Deutsches Kunstarchiv, Nachlass Dix, Otto, I, C; 524, zit. nach: O. Dix: Briefe, 785–787.

¹³ Julius Meier-Graefe: Die Ausstellung in der Akademie, in: Deutsche Allgemeine Zeitung, 2. Juli 1924.

¹⁴ D. Schubert: Die Verfolgung des Gemäldes *Schützengraben*, 353.

auch im Kunsthaus Zürich, wo es im Rahmen der *Internationalen Kunstausstellung* von August bis September 1925 gezeigt wurde.¹⁵ 1928 wurde es schliesslich zu gleichen Teilen von den Städtischen Sammlungen und der Gemäldegalerie Dresden für 10 000 Mark erworben.¹⁶ Allerdings scheint es nur für kurze Zeit öffentlich ausgestellt gewesen zu sein.¹⁷

Vom 19. Juli bis 30. November 1937 wurde der *Schützengraben* von den Nationalsozialisten in der Ausstellung *Entartete Kunst* in München gezeigt und im Ausstellungskatalog abgebildet. Dort wurde das Werk zusammen mit dem Gemälde *Kriegskrippel* von 1920 unter dem Titel *Gemalte Wehrsabotage des Malers Otto Dix* aufgeführt.¹⁸ Ende Oktober 1938 wurde der *Schützengraben*, wie Wolfgang Schröck-Schmidt zeigen konnte, aus der Wanderausstellung entfernt.¹⁹ In Erinnerung gerufen sei, dass die Nationalsozialisten bereits 1933 «Schandausstellungen» in deutschen Grossstädten organisiert hatten.²⁰ Es waren kleinere Ausstellungen, bei denen jeweils ein Grundstock an Werken mit solchen aus den lokalen

¹⁵ Internationale Kunstausstellung. August/September 1925 im Kunsthaus Zürich. Ausführlicher Katalog mit 32 Tafeln und einer Einleitung von W. Wartmann. Zürich 1925, 8, Nr. 120; W. Schröck-Schmidt: Der Schicksalsweg des *Schützengraben*, 162.

¹⁶ Städtische Galerie Dresden. Kunstsammlung. Verschollene Kunstwerke. «Entartete Kunst». http://www.galerie-dresden.de/media/verschollene_kunstwerke.pdf (14.12.2017).

¹⁷ Ebd. Vgl. dazu auch: Birgit Dalbajewa, Simone Fleischer, Olaf Peters (Hg.): Otto Dix. Der Krieg – Das Dresdner Triptychon [Kat. Ausst. Staatliche Kunstsammlungen Dresden], Dresden 2014, 76.

¹⁸ Entartete Kunst, Katalog Ausstellung, 1937, 15; Reprint in: Klaus P. Schuster: Kunststadt München 1937, München 1987, nach 182.

¹⁹ W. Schröck-Schmidt: Der Schicksalsweg des *Schützengraben*, 163. Der Direktor der Basler Kunsthalle, Georg Schmidt, hatte sich im Juli und August des Jahres 1939 bemüht, das Bild von den Nationalsozialisten durch die von ihnen beauftragten Kunsthändler Karl Buchholz aus Berlin und Bernhard A. Böhmer aus Güstrow für 4 000 Schweizerfranken abzukaufen. In der Folge verliert sich die Spur des Bildes *Schützengraben*.

²⁰ W. Schröck-Schmidt: Der Schicksalsweg des *Schützengraben*, 161.

Museen ergänzt wurde. Mit der Ausstellung im Lichthof des Neuen Rathauses in Dresden wurde ein Höhepunkt erreicht. Ausgestellt waren Gemälde und Grafiken der kritischen Realisten oder Veristen, zu denen auch Otto Dix gehörte, dann solche der Brücke-Expressionisten sowie weiterer Künstler – unter ihnen Kurt Schwitters (1887–1948), Heinrich Campendonk (1889–1957), Wassily Kandinsky (1886–1944) und Johannes Molzahn (1892–1965).²¹

In Mannheim war die Ausstellung ab 4. April 1933 unter dem Titel *Kulturbolschewistische Bilder* zu sehen, in Karlsruhe ab 8. April unter dem Titel *Regierungskunst 1918–1933*, in Nürnberg ab 17. April als *Schreckenskammer*, in Chemnitz ab 14. Mai als *Kunst, die nicht aus unserer Seele kam*, in Stuttgart im Juni als *Novembergeist* und in Dresden schliesslich im September bereits unter dem Titel *Entartete Kunst*. Otto Dix war damals bereits als Professor der Dresdner Kunstakademie und als Leiter der Malklasse entlassen, eine Stellung, die er von Frühjahr 1927 bis zu Beginn des Monats April 1933 innehatte. Heute sind der *Schützengraben* und die *Kriegskrüppel* verschollen. Dietrich Schubert konnte zeigen, dass in der Münchner Ausstellung *Entartete Kunst* von 1937 der Rahmen des Gemäldes *Schützengraben* bereits entfernt worden war.²²

Die Hasstiraden, die den *Schützengraben* seit dem Erwerb durch das Wallraf-Richartz-Museum begleiteten, sind vor allem durch den Grundton bestimmt, dass es sich bei dieser Darstellung um einen Verrat an Deutschland handle. Daran konnte auch die Intervention von Max Liebermann nichts ändern. Er hatte einen Brief an Hans F. Secker geschrieben, den dieser am 9. Oktober 1924 dem *Kölner Tageblatt* zur Veröffentlichung übergab. Nachdem Liebermann den Vorwurf des «Tendenziösen» an diesem Gemälde widerlegt hatte, argumentierte er:

Dix wollte das Grauenhafte und Fürchterliche, das er durch vier Jahre in der vordersten Front [...] erlebt hat, darstellen, um es sich von der Seele zu wälzen. [...] Das Bild von Dix ist sozusagen die Personifizierung des Krieges. Nicht eine Episode des Dramas [...], sondern den

²¹ D. Schubert: Die Verfolgung des Gemäldes *Schützengraben*, 352.

²² Ebd., 353.

Krieg als fürchterlichstes Ding an sich wollte der Künstler im Schützengrabenbilde veranschaulichen, ohne Pathos und ohne bengalisches Feuerwerk. Wie der Historiker reiht er einfach eine Tatsache an die andere. Wie mir ein anderer Maler, Waldemar Rösler, seine Erlebnisse acht Tage vor seinem Selbstmorde geschildert hat.²³

Im Schlusssatz wendet sich Liebermann direkt an Secker:

Es gereicht Ihnen zum bes. Verdienst, das Bild von Dix für das Museum Wallraf-Richartz erworben zu haben; wobei ich allerdings mein Bedauern nicht unterdrücken kann, dass es nicht seinen ihm gebührenden Platz in der Berliner Nationalgalerie gefunden hat.²⁴

Das Bild wurde jedoch nicht als Dokument des Leidens im Krieg, als Darstellung des Grauens und Schreckens wahrgenommen. Dies war der damaligen Stimmung geschuldet, die geprägt war von der Besetzung des Ruhrgebiets durch französische und belgische Truppen vom 11. Januar 1923 bis 16. August 1925. Die öffentliche und politische Akzeptanz des Bildes nahm gegen Ende der Weimarer Zeit weiter ab und sank mit der Machtergreifung der Nationalsozialisten auf den Nullpunkt. Am 23. September 1933, zur Eröffnung der Ausstellung *Entartete Kunst* in Dresden, schrieb Richard Müller:

Eine Schilderung des Krieges, wie sie irgendein rühriger Panoptikumsbesitzer als Attraktion seiner Kriegsabteilung einverleiben könnte in der Hoffnung, ein gutes Geschäft zu machen. Der Nervenkitzel, das ist die Hauptsache – ganz einerlei, ob mit den Helden eines Volkes, mit heiligen Toten, ein Handel getrieben wird. Man könnte sich das Gemälde auch als Demonstrationsstück kommunistischer Agitatoren denken, die der aufgepeitschten Menge zurufen, dass hier Leute zu sehen sind, die so dumm waren, ihr Vaterland ausgerechnet im Schützengraben zu verteidigen [...].²⁵

²³ Brief von Max Liebermann an Hans F. Secker, in: Kölner Tageblatt, 9. Oktober 1924, zit. nach D. Schubert: Die Verfolgung des Gemäldes *Schützengraben*, 358.

²⁴ Ebd.

²⁵ Richard Müller: Spiegelbilder des Verfalls, in: Dresdner Anzeiger, 23. September 1933, zit. nach: D. Schubert: Die Verfolgung des Gemäldes *Schützengraben*, 361.

Nachdem die Nationalsozialisten den *Schützengraben* zwecks Devisenbeschaffung freigegeben hatten, verliert sich die Spur nach 1940.²⁶ Erhalten ist lediglich eine fotografische Aufnahme, entstanden anlässlich der ersten Hängung im Wallraf-Richartz-Museum (siehe Abb. 2). Daraus wird ersichtlich, dass es sich um ein Werk handelt, das einen zerbombten Schützengraben zeigt. Im Mittelgrund ist die Leiche eines Soldaten gemalt, in liegender Position auf drei Pfählen aufgespießt, davor und dahinter sind weitere Leichen oder Leichenteile zu sehen. Im Vordergrund rechts ragt ein versengter Baum in den bleiernen Himmel. Das Grausigste jedoch ist die tote, überkopf dargestellte Halbfigur eines Soldaten, die vom linken Rand in den Bildraum hineinragt und deren Hand, überdimensional wiedergegeben, über den Raum des Bildes hinaus in den des Betrachters zu greifen scheint. Damit schuf Dix ein theatralisches Moment, mit dem er in gewissem Sinne den Betrachter in den Bildraum holt. Um eine Idee der Farbigkeit des Gemäldes zu geben, sei der Beschreibung von Walter Schmits in der *Kölnischen Zeitung* vom 7. Dezember 1923 zitiert:

Es [das Gemälde *Schützengraben*] enthüllt mit unbarmherziger Deutlichkeit die scheusslichste Fratze des vielgesichtigen Krieges. In dem kalten, fahlen, gespensternden Licht des Tagesgrauens, unter trübem Himmel, an dem ein blasser, ironischer Regenbogen, die biblische Friedenskunde winkt, tut sich ein Schützengraben auf, über den ein vernichtendes Feuer niedergegangen ist. Wie ein Lächeln der Hölle blinkt in der Tiefe eine giftige schwefelgelbe Lache, sonst ist der Graben ausgefüllt von grässlich verstümmelten Leichen und Menschenfragmenten. Aus geöffneten Schädeln quillt das Gehirn gleich dicker roter Grütze [...].²⁷

Oftmals wurde bei den Vorwürfen an Otto Dix und an sein Gemälde *Schützengraben* ausgeblendet, dass er den Krieg mit eigenen Augen gesehen hatte. Am 22. August 1914 wurde er als Ersatz-Reservist aufgeboten und absolvierte danach die Rekruten-Ausbildung in

²⁶ W. Schröck-Schmidt: Der Schicksalsweg des *Schützengraben*, 163.

²⁷ Walter Schmits: Ein Bild des Krieges, in: *Kölnische Zeitung*, 7. Dezember 1923, zit. nach: W. Schröck-Schmidt: Der Schicksalsweg des *Schützengraben*, 161.

Dresden.²⁸ Ab September 1915 erfolgte sein Einsatz an der Front als Maschinengewehr-Stosstruppenführer. Mehrmals zog er sich Verletzungen zu, und am 22. Dezember 1918 erfolgte die Demobilisation in Gera.²⁹ In einem seiner Briefe von der Front beschreibt er die Szene in einem Schützengraben:

Die folgenden Tage waren fast noch furchtbarer. Im ganzen sind uns 12 Maschinengewehre verloren gegangen, 2 davon haben die Franzer. [...] – die Verluste dieses Rgts [Regiments] sind furchtbar. Am Abend griff der Feind an. Wegen des Nebels schoss eine Batterie zu kurz und schoss in unseren Steilhang. Furchtbare Bestürzung schreckliche Verluste. Die Leichen lagen herum, Arme und Beine flogen. Von der 6. Komp.[anie] dieses Reg. blieben 9 Mann übrig.³⁰

Doch die Schrecken des Krieges hinderten Dix nicht daran, Skizzen und Zeichnungen anzufertigen. Aus dem Lazarett in Hénin schrieb er seinem Freund Otto Baumgärtel (1897–1972), dass er sich erkundigen solle, ob er nicht in einer Galerie in Chemnitz ausstellen könne:

Würdest Du die Güte haben und Dich mal (möglichst bald) bei Gerstenberger – Chemnitz erfragen, ob ich in nächster Zeit eine Anzahl Zeichnungen und Stücke aus dem Felde dort ausstellen kann? Die Sachen sind aufgezogen, aber ungerahmt.³¹

Das Bild *Kriegskrippel* (1919/20), das zusammen mit dem *Schützengraben* an der Ausstellung *Entartete Kunst* 1933 in Dresden gezeigt wurde, führt dem Betrachter die Situation nach Ende des

²⁸ Brief von Otto Dix an Otto Baumgärtel, Dresden, im Oktober 1914, in: O. Dix: Briefe, 437. Vgl. dazu auch: B. Dalbajewa, S. Fleischer, O. Peters: Otto Dix. Der Krieg, 15.

²⁹ B. Dalbajewa, S. Fleischer, O. Peters: Otto Dix. Der Krieg, 33.

³⁰ Brief von Otto Dix an Helene Jakob, Feldpostbrief aus Maurois, 15. August 1916, in: O. Dix: Briefe, 449.

³¹ Brief von Otto Dix an Otto Baumgärtel, aus dem Lazarett in Hénin, 1917, in: O. Dix: Briefe, 449. Für weitere Ausstellungsbeteiligungen Otto Dix' siehe Dietrich Schubert: Death in the Trench: the Death of the Portrait? Otto Dix's Wartime Self-Portraits, 1915–1918, in: O. Peters (Hg.): Otto Dix, 33–55, hier 41.

Ersten Weltkrieges vor Augen, als Kriegsversehrte und ihr Leiden das Strassenbild der deutschen Städte prägten. Der Dokumentation zu dem verschollenen Gemälde *Kriegskrüppel* entnimmt man, dass das Werk 1921 von der Städtischen Galerie Dresden angekauft worden war.³² Nach der Münchner Ausstellung *Entartete Kunst* von 1937 verliert sich seine Spur. Doch Otto Dix hatte vom Gemälde *Kriegskrüppel* 1920 – wie übrigens von allen vier Arbeiten zu diesem Thema³³ – eine spiegelverkehrte Kaltnadelradierung angefertigt, von der sich ein Exemplar in der Sammlung des Museum of Modern Art in New York befindet (Abb. 3). In der Beschreibung der Grafik auf der Webseite des Museums ist von einem «caustic humor»³⁴, von einem ätzenden Humor des Künstlers die Rede – man könnte auch von einem auf die Spitze getriebenen Sarkasmus sprechen.

Die Darstellung zeigt einen sich nach rechts bewegendem Zug von vier Kriegsversehrten auf der Strasse: zwei Männer mit Beinprothesen aus Holz und Krücken, einen arm- und beinamputierten Kriegsrückkehrer im Rollstuhl sowie, den Zug abschliessend, einen gehenden Kriegsveteranen mit steifem Bein. Dix steigert den bitteren Spott der Darstellung, indem er die Gruppe vor einer Schuhmacherei vorbeiziehen lässt.

Der Blick auf den Schützengraben macht deutlich, dass das Grauen und Leid in der Fotografie nur gefiltert wiedergegeben werden. Um eine Idee von der Wirkung des Bildes zu erhalten, soll das Triptychon *Der Krieg* (Abb. 4) herangezogen werden, das Otto

³² Städtische Galerie Dresden. Kunstsammlung. Verschollenen Kunstwerke: «Entartete Kunst».

http://www.galerie-dresden.de/media/verschollene_kunstwerke.pdf (14.12.2017).

³³ Vgl. dazu: Fritz Löffler: Otto Dix. Leben und Werk, Wien und München 1967, 38; Ulrich Weitz: Kriegskrüppel, Kapp-Putsch und Kunstlump-Debatte, in: Otto Dix. Zum 100. Geburtstag, 1891–1991 [Kat. Ausst. Galerie der Stadt Stuttgart, Nationalgalerie, Staatliche Museen Preussischer Kulturbesitz Berlin], Stuttgart 1991, 95–100.

³⁴ Otto Dix: *War Cripples* (Kriegskrüppel), 1920.
<https://www.moma.org/collection/works/69799?locale=en> (14.12.2017).

Dix zwischen 1929 und 1932 malte und das sich heute in der Galerie Neue Meister der Staatlichen Kunstsammlungen Dresden befindet. Nach der Vollendung des Werkes zeigte er es noch 1932, also kurz vor der Machtergreifung der Nationalsozialisten, und zwar in der Herbstausstellung der Preussischen Akademie der Künste in Berlin. Hier hing es zusammen mit Werken von Max Liebermann, Käthe Kollwitz (1867–1945), Ernst Barlach (1870–1938), Ernst Ludwig Kirchner (1880–1938) und weiteren Künstlern.³⁵ Der Zerstörung entkam dieses Werk dank der Tatsache, dass Otto Dix es bei seinem Wegzug aus Dresden in Kisten verpackte und in der Fabrik eines Freundes versteckte.³⁶ Zur Entstehung des Triptychons sagte Dix:

1928 fühlte ich mich reif, das grosse Thema anzupacken, dessen Gestaltung mich mehrere Jahre beschäftigt hat. In dieser Zeit übrigens propagierten viele Bücher ungehindert in der Weimarer Republik erneut ein Heldentum und einen Heldenbegriff, die in den Schützengraben des ersten Weltkrieges längst *ad absurdum* geführt worden waren. Die Menschen begannen schon zu vergessen, was für entsetzliches Leid der Krieg ihnen gebracht hatte. Aus dieser Situation heraus entstand das Triptychon. Ich wollte ganz einfach – fast reportagemässig – meine Erlebnisse der Jahre 1914 bis 1918 zusammenfassend sachlich schildern und zeigen, dass echtes menschliches Heldentum in der Überwindung des sinnlosen Sterbens besteht. Ich wollte also nicht die Angst und die Panik auslösen, sondern Wissen um die Furchtbarkeit eines Krieges vermitteln und damit Kräfte der Abwehr wecken.³⁷

Diesen Worten des Künstlers, der sich auf dem rechten Flügel als Protagonist und Chronist des Geschehens ins Bild gesetzt hat,

³⁵ Herbstausstellung der Preussischen Akademie der Künste [Kat. Ausst.], Berlin 1932, Nr. 24, siehe: O. Dix: Briefe, 865.

³⁶ D. Schubert: Die Verfolgung des Gemäldes *Schützengraben*, 362; Birgit Dalbajewa: Das Triptychon «Der Krieg» in der DDR. Der Ankauf für Dresden, in: B. Dalbajewa, S. Fleischer, O. Peters: Otto Dix. Der Krieg, 259, Anm. 1.

³⁷ Otto Dix in einem Gespräch mit Karl-Heinz Hagen, in: Neues Deutschland, 15. September 1964, zit. nach: Frédérique Goerig-Hergott: Vier Jahrhunderte nach Grünewalds Meisterwerk: das Triptychon *Der Krieg*, in: F. Goerig-Hergott (Hg.): Otto Dix – Isenheimer Altar [Kat. Ausst.], Colmar 2016, 43.

ist nichts hinzuzufügen (Abb. 5). In seinem Brief vom September 1932 an Philipp Franck (1860–1944) gibt er Anweisungen zur Hängung in der Herbstausstellung der Preussischen Akademie der Künste:

Ich hoffe, dass das Bild gut und unbeschädigt angekommen ist. Ich nehme zwar an, dass Sie ohne weiteres wissen, wie das Bild gehängt wird, schreibe es Ihnen aber nochmals extra.

Die Bilder müssen Rahmen dicht an Rahmen aufgehängt sein, linkes Bild «Vormarsch», rechtes Bild «nächtl.[icher] Rückzug». Bilderschrauben nur in den Rahmen einschrauben.

Unterer Rand der Predella dürfte ungefähr 50 cm über dem Fussboden sein.³⁸

Auf der Mitteltafel des Triptychons ist das Schlachtfeld gemalt, in gewissem Sinne eine Wiederaufnahme des Bildmotivs des *Schlitzengrabens*. Der Bildraum ist übersät mit Toten, zerfleddert und verwest, im Baum hängend, ein Bild des Grauens, im Hintergrund eine ausgebombte Stadt, weiss, fahl, in der Tonigkeit von Asche. Auf dem linken Flügel dann eine Kompanie Soldaten auf dem Vormarsch, alle in Rückenansicht, wie sie an die Front ziehen. Nebelschwaden verunklären die Bilddarstellung, horizontal geführt und in Weiss die Bildfläche durchziehend nehmen sie den fahlen Aspekt der Mitteltafel auf. Dieser wird auf dem rechten Flügel des Triptychons, dem nächtlichen Rückzug, nochmals verstärkt durch die weisse, kniende Figur des Künstlers, vor ihm die toten Soldaten in verkürzter Perspektive vom Kopf her gezeigt. Hinterlegt ist die Figur mit einer roten Feuersbrunst und verkohlten Baumstämmen. In der neueren Forschung hat sich die Meinung durchgesetzt, dass der Künstler auf der Predella nicht die Totengruft der Soldaten, sondern einen Unterstand gemalt hat, wobei die Soldaten in tiefen Schlaf versunken sind.³⁹

³⁸ Brief von Otto Dix an Philipp Franck, Dresden, September (?) 1932, in: O. Dix: Briefe, 864–865.

³⁹ Olaf Peters sieht in den liegenden Soldaten der Predella weniger tote, als vielmehr sich ausruhende Soldaten, «vom Krieg erschöpft». O. Peters: Otto Dix. Der unerschrockene Blick. Eine Biographie, Stuttgart 2013, 171;

Das Triptychon *Der Krieg* wurde von Frédérique Goerig-Hergott mit dem *Isenheimer Altar* von Mathis Gothart Nithart genannt Grünewald (1475/1480–1528) verglichen.⁴⁰ Nicht nur die Form, sondern auch die Inhalte der Triptychen zeigen, dass die beiden Kunstwerke eine tiefgründige Gemeinsamkeit aufweisen: die Schilderung unermesslichen Leides – das Leiden Jesu am Kreuz und das Leiden der Soldaten im Krieg.

Die Darstellung der Lust

Otto Dix hat die Lust des Lebens ebenfalls in die Form des Triptychons gebracht. *Grossstadt* (Abb. 6) ist sein erstes Triptychon, das nach seiner Berliner Zeit von 1925 bis 1927, zu Beginn seiner Professur an der Dresdner Akademie der Künste 1927/1928 entstand. Der erste Kritiker, der sich mit dem Bild befasste, war Will Grohmann (1887–1968). 1928, anlässlich der Ausstellung *Sächsische Kunst unserer Zeit* schrieb er:

Dix stellt sein letztes Bild aus, die «Grossstadt», ein Triptychon (1927/1928). Die Besitzenden bei Jazz in der Mitte, die Enterbten auf den Seitenflügeln. Es ist immer noch dieselbe böse Welt, in der die Gegensätze bis zur Fratze gesteigert sind, Schönheit und Hässlichkeit in ihr Gegenteil umzuschlagen drohen, mit ungeheurer Akribie gemalt und stellenweise leuchtend wie gemaltes Glas.⁴¹

Das Gesellschaftskritische, das von Grohmann in das Bild hineingelegt wird, dürfte wohl kaum die Absicht des Malers gewesen

vgl. auch: Marlies Giebe, Maria Körber: «... weil Dix hier malt wie ein Alter Meister und dabei doch ganz er selbst geblieben ist». Maltechnische Studien zum Triptychon «Der Krieg» von Otto Dix, in: B. Dalbajewa, S. Fleischer, O. Peters: Otto Dix. Der Krieg, 248.

⁴⁰ Frédérique Goerig-Hergott (Hg.): Otto Dix – Isenheimer Altar [Kat. Ausst.], Colmar 2016.

⁴¹ Will Grohmann: Kunst in Sachsen 1880–1928, in: Der Cicerone 20 (1928) 662–668, hier 666–667, zit. nach: Birgit Schwarz: Otto Dix. Grossstadt. Eine Kunst-Monographie im Insel Taschenbuch, Frankfurt am Main 1993, 19, 21.

sein. Viel eher intendierte er eine Reportage – wie bei seinen Kriegsbildern. Auf der Mitteltafel ist die Darstellung eines Tanzlokals, links im Bild die Jazz-Kapelle mit zwei prominent in Szene gesetzten Saxophonen, wobei hier auch schon moniert wurde, dass es sich um eine Assonanz zwischen Saxophon und Sachsen handeln könnte, in gewissem Sinne eine Hommage an Dresden. Diese Würdigung lässt sich im Bild weiterverfolgen. Im Mann mit dem Saxophon porträtierte der Künstler den Juristen und Leiter der sächsischen Staatskanzlei Alfred Schulze (1878–1929), der zugleich ein grosser Förderer von Dix war. Schulze war, so Birgit Schwarz, «der Vertreter des Innenministeriums im Akademischen Rat» der Akademie der Bildenden Künste und «der mächtigste Mann in diesem Gremium».⁴²

Rechts im Bild ist ein sitzendes Paar dargestellt, der Architekt Wilhelm Kreis (1873–1955) und seine Gattin. 1926 wurde Kreis an die Kunstakademie Dresden berufen und stand so zu Dix in einem kollegialen Verhältnis. Doch gehörte er nicht der Gruppierung des Neuen Bauens an; vielmehr war er der Anhänger einer rückwärts-gewandten, monumentalen, repräsentativen, sogenannt «deutschen» Architektur. Es ist die Lust am Leben der Dresdner Hautevolee, dargestellt mit Protagonisten aus dem Kunstleben und der Politik, die zugleich Förderer und Freunde des Künstlers waren. Tanz und Musik sind die Antriebsfedern für diese Lustentfaltung. Doch so zeitgemäss, einer Neuen Sachlichkeit verpflichtet sich dieses Werk gibt, so stark sind auch die Rückgriffe auf eine altmeisterliche deutsche Malerei. Zum einen wäre die lasierende Malweise mit Tempera und Öl auf Holz zu nennen, zum anderen die Imitation eines Golddamastes mit Granatapfelmuster um 1500, den Dix nicht nur in seiner Stofflichkeit, sondern auch in seinem speziellen Faltenwurf wiederzugeben suchte.⁴³ Ein genauerer Blick auf den pelzverbrämten Umhang rechts unten im Bild und die Musterung des Stoffes gibt

⁴² B. Schwarz: Otto Dix. Grossstadt, 85.

⁴³ Vgl. dazu auch: Birgit Schwarz: «Otto Hans Baldung Dix» malt die Grossstadt. Zur Rezeption der altdeutschen Malerei, in: Otto Dix. Zum 100. Geburtstag, 229–238.

zu erkennen, dass es sich dabei nicht um die Wiedergabe eines Granatapfelmusters, sondern um eine Neuschöpfung von Dix handelt, wobei die Form des Rapportmusters weniger den Granatapfel als vielmehr die abstrahierte weibliche Vagina darzustellen scheint.⁴⁴

Auf dem linken Flügel ist die Stimmung indes wenig heiter. Unter einer Eisenbahnbrücke entfaltet sich das Leben des Rotlichtbezirks. Prominent in Szene gesetzt in dreiviertel Rückenansicht nach rechts ist ein beinamputierter Kriegsversehrter auf Krücken, rechts von ihm werfen sich Damen in Pose, auch sie teilweise in Rückenansicht. Ganz links erscheint ein Raum, in dem eine Frau bei dirnenhafter Tätigkeit angedeutet ist. Auf dem rechten Flügel findet sich der Zug der Kokotten.⁴⁵ Es ist ein vertikal angeordneter Aufmarsch, wobei gegen oben schliesslich nur noch die Gesichter wiedergegeben sind. Deren vertikale Anordnung und Darstellung in einer maskenartigen Starrheit evozieren Werke von James Ensor (1860–1949).⁴⁶

⁴⁴ Tatsächlich hatte Dix in Dresden das Beispiel der bildlichen Wiedergabe eines Granatapfelmusters vor Augen, und zwar im Bildnis der Eleonora von Portugal, der Gattin des deutschen Kaisers Friedrich III., das sich in der Gemädegalerie Alte Meister in Dresden befindet, gemalt von einem niederländischen Meister (?), 1. Viertel des 16. Jahrhunderts, Kopie nach Thomas Burgkmair (?), Gal.-Nr. 838 C. Thomas Ketelsen, Uta Neidhardt: Das Geheimnis des Jan van Eyck. Die frühen niederländischen Zeichnungen und Gemälde in Dresden [Kat. Ausst. Staatliche Kunstsammlungen Dresden], München, Berlin 2005, 216–217.

⁴⁵ James A. van Dyke argumentiert, dass es sich beim linken und rechten Flügel des Triptychons um einen radikalen Perspektivenwechsel des gleichen Motivs handle. «In my view, the left and the right panels do not depict two thematically linked yet parallel spaces differentiated by class, status, and location, but rather different, almost diametrically opposed perspectives on the same things, space, and time.» James A. van Dyke: Otto Dix's Philosophical *Metropolis*, in: O. Peters (ed.): Otto Dix, 180.

⁴⁶ Die Vertrautheit mit den Werken von James Ensor kann deshalb angenommen werden, weil der Münchner Kunsthändler und Verleger Hans Goltz im Dezember 1921 Dix «eine Gesamtausstellung seiner graphischen Werke zusammen mit der Arbeit des Belgischen Symbolisten James Ensor vorschlug [...]» O. Peters: Otto Dix. Der unerschrockene Blick, 62.

Ikonographisch auf den Punkt gebracht ist der Zug der Prostituierten jedoch durch die vorderste der Figuren, der Dix einen Fuchspelz um den Hals legt. Durch das in dessen Mitte hervorscheinende rosa-farbene ondulierende Volant des Kleides wird die Darstellung der weiblichen Vulva augenfällig.⁴⁷

Die Kokotten sind begleitet von einer eigenartig absurden barockisierenden Architektur sowie von drei maskenartigen Fratzen, von denen die eine zum Körper eines beinamputierten Kriegsveteranen gehört, wobei dieser den Zug der Damen mit militärischem Gruss salutierte. Was auf der Mitteltafel als Lust deklariert wird, als Nachtleben mit Tanz, Musik und Geselligkeit, wird auf den Seitenflügeln des Triptychons ins Gegenteil verkehrt und hinterlässt beim Betrachter einen schalen Nachgeschmack. Wer bezahlt hier die Rechnung, beispielsweise den kostspieligen Fingerschmuck der mit einem rosa Fächer aus Pfauenfedern bewehrten Sängerin oder die Armbänder und Armreife der in Rückenansicht gezeigten Tänzerin auf der Mitteltafel? Eine Frage, die angesichts des Börsencrashes vom 24. Oktober 1929 und der Weltwirtschaftskrise obsolet wird. Das Triptychon *Grossstadt* bildet zugleich einen vorläufigen Abschluss der beiden wichtigen Themen in Malerei und Grafik von Dix, nämlich die Kriegsveteranen und die Prostituierten, die in den beiden Seitentafeln zur Darstellung gebracht werden. Ihm kommt deshalb in der Kunstgeschichte ein emblematischer Charakter zu, weil es *das* Sittenbild der Weimarer Republik ist. Olaf Peters sieht den «ikonischen Rang des Gemäldes»⁴⁸ auch durch die Tatsache belegt, dass es in Bob Fosses (1927–1987) Film *Cabaret* (USA 1972) mit Liza Minnelli in einer Schlüsselszene als Zitat auftaucht. Der Künstler zeigte das Gemälde *Grossstadt* in nur wenigen Ausstellungen, so 1928 in Dresden in der Ausstellung *Sächsische Kunst unserer Zeit* und 1929 im Kunstsalon Wolfsberg in Zürich. Nach dem Krieg hing es im

⁴⁷ Olaf Peters hat insbesondere darauf hingewiesen, dass Dix in der Figur mit dem Fuchspelz eine «Dürer-Paraphrase» zeige und Bezug nehme «auf Dürers anmassendes Selbstbildnis von 1500 in München.» O. Peters: Otto Dix. Der unerschrockene Blick, 165.

⁴⁸ Ebd., 163.

Musikzimmer des Hauses Dix in Hemmenhofen und wurde erst ab 1957 wieder ausgestellt. Ab 1965 war es in der Städtischen Galerie in Stuttgart als Leihgabe des Künstlers zu sehen. Diese begründete er mit der Bemerkung, «es sei ihm zur Zeit leider nicht möglich [...], das Bild zu verkaufen.»⁴⁹ Erst nach seinem Tod konnte das Triptychon von der Städtischen Galerie in Stuttgart erworben werden.

Das Kippen der Lust in Leiden

Zu Beginn der Berliner Zeit entstand eines der berühmtesten Porträts des Künstlers, dasjenige von Anita Berber (1899–1928, Abb. 7). Die Schauspielerin und Tänzerin war eine der bestimmenden Figuren des Nachtlebens im Berlin der 1920er Jahre. Die Faszination bezüglich ihrer Person und ihrer Kunst dauert bis heute an. So hat Martin Stieffermann sich vor allem mit ihrem Tanzschaffen auseinandergesetzt und ihre Tanzchoreographien in privaten und öffentlichen Archiven aufgespürt.⁵⁰ Wie immer in den Porträts von Otto Dix tritt auch in dem von Anita Berber die Überzeichnung als charakteristisches Merkmal hervor. 1925, als er die 26-Jährige porträtierte, zeigt er sie als eine in die Jahre gekommene Frau, mit fast unförmigem Körper, den wir kaum mit dem einer Tänzerin in Einklang bringen können, das Gesicht völlig überschminkt zu einem fahlen Inkarnat, die Augen schwarz umrandet und der Mund zwischen zwei Nasolabialfalten fest eingeklemmt und rot überzeichnet. Dieter Schmidt hat insbesondere auf die Funktion der Farbe Rot hingewiesen und spricht von «Fugen in Rot»:

Anita Berber übt am extremsten die «Fugen in Rot» ein, die Dix [...] als Bemeisterung dissonanter Farben komponiert. Immer trägt diese Fuge in Rot eine Variation auf differenzierte Entfaltung der Frau in diesen brüllenden 20ern.⁵¹

⁴⁹ B. Schwarz: Otto Dix. Grossstadt, 12.

⁵⁰ Vgl. dazu: Anita Berber Retro/Perspektive – Ein Tanzfonds Erbe Projekt. <http://www.msschrittmacher.de/anita-berber/> (28.4.2018)

⁵¹ Dieter Schmidt: Das gute Jahr in Berlin, in: Otto Dix. Zum 100. Geburtstag, 193–204, hier 194.

Die gelblich-orange Konturierung links der Figur entlang könnte eine Anspielung auf die Morphinum-Abhängigkeit der Tänzerin sein. Von der Lust des Lebens, von der Freude an der Bewegung und am Tanz ist in diesem Porträt nicht viel übriggeblieben. Es ist vielmehr das Leiden an der Existenz, dem der Künstler in seinem Gemälde Ausdruck verleiht. Im Verkaufskatalog der Galerie Fischer *Gemälde und Plastiken moderner Meister aus deutschen Museen* von 1939 wird dieses «Kniestück der mondänen Kabarettistin mit roter Perücke in rotem Seidengewand gegen roten Hintergrund»⁵² unter der Nummer 36 aufgeführt. Als Provenienz wird die Städtische Galerie in Nürnberg angegeben. Das Gemälde gehörte zu den 260 Werken des Künstlers, die von den Nationalsozialisten beschlagnahmt worden waren. An der Auktion in Luzern wurden vier Werke von Dix angeboten, darunter auch die einzige Plastik des Künstlers, die Büste Friedrich Nietzsches (Abb. 8). Im Auktionskatalog von 1939 heisst es: «Ausdrucksvoller Porträtkopf des deutschen Philosophen Friedrich Nietzsche».⁵³ Diese Porträtbüste wurde gemäss der Preisliste des Auktionshauses zum Hammerpreis von 4 200 Schweizerfranken verkauft und brachte somit im Vergleich zum Bildnis von Anita Berber die dreieinhalbfache Summe ein.⁵⁴

⁵² Gemälde und Plastiken moderner Meister aus deutschen Museen. Auktion in Luzern am 30. Juni 1939. Galerie Fischer, Luzern 1939, 20, Kat. Nr. 36.

⁵³ Ebd., Kat. Nr. 35. Die zwei weiteren Werke von Otto Dix an der Auktion waren das Gemälde *Die Eltern des Künstlers*, 1921, Öl auf Leinwand, H. 100 cm, B. 115 cm, ursprünglich im Wallraf-Richartz-Museum in Köln, heute Kunstmuseum Basel, sowie *Mutter und Kind (Frau mit Säugling)*, 1924, Öl auf Leinwand, H. 75.5 cm, B. 71 cm, ursprünglich Städtische Kunstsammlungen Königsberg, heute in der Kunsthalle Hamburg, Sammlung Klassische Moderne. Vgl. dazu ebd., 22.

⁵⁴ Siehe dazu: Preisberichte. Galerie Fischer, Lucern, 30. Juni 1939, in: Die Weltkunst, XIII, 26/27, 9. Juli 1939, 8. «35. Dix, Nietzsche, 4'200.–» Die übrigen Hammerpreise waren: «36. Dix, Anita Berber, 1'200.–; 37. Dix, Die Eltern des Künstlers, 2'100.–; 38. Dix, Mutter und Kind, 1'500.–» Während allein für das Bild *Die Eltern des Künstlers* der Käufer, nämlich das Kunstmuseum Basel angegeben wurde, sind für die übrigen drei Werke keine Angaben zu den Erwerbern der Bilder publiziert.

Auf der Verkaufsliste dieser Auktion machen jedoch etliche Blankstellen deutlich, dass die Angaben der Galerie Fischer nicht den realen Tatsachen entsprachen, und von den vier ausgerufenen Werken Dix' nur das Gemälde *Die Eltern des Künstlers*⁵⁵ einen Abnehmer fand, nämlich das Kunstmuseum Basel. Alle übrigen Werke gingen nach Deutschland zurück, an die nationalsozialistische Regierung und deren Kunsthändler.

Friedrich Nietzsche und Otto Dix

Otto Dix verarbeitete die Schrecken des Ersten Weltkrieges, indem er seine Kriegserlebnisse in grossformatigen Bildern, aber auch in Arbeiten auf Papier zur Darstellung brachte. Die Ausformulierung dieses Gedankens haben wir bei Max Liebermann gefunden. Die persönliche Aufarbeitung der Kriegsjahre entfachte jedoch eine starke Polemik gegen Otto Dix und seine Werke, so dass er damit gleich ein neues Problem schuf. Doch welches waren die inneren Dispositionen des Künstlers, die es ihm erlaubten, mit solchen Widerwärtigkeiten fertig zu werden?

Dix hatte in Dresden 1911 mit der Lektüre der Schriften von Friedrich Nietzsche (1844–1900) begonnen. In einem Brief an Hans Bretschneider (1892–1915), seinen Jugendfreund, heisst es:

Meine Arbeit ist jetzt der Müssiggang, d.h. nicht der plumpe proletenhafte, sondern ein viel feinerer, edlerer. Drei Bücher sind für mich die Fundgrube meines Wissens (d.h. der Wissenschaft): Die Bibel, Göthe und Nietzsche.⁵⁶

In der Tat bezog sich Dix in diesem Brief explizit auf Nietzsche:

Du weißt, wie selten mich mal das Bedürfnis (besser gesagt, dann mit Nietzsche zu reden, das dionysische Muss) dazu bringt, Dir zu schreiben, Dir, meinem einzigen wahren Freund.⁵⁷

⁵⁵ Siehe Anm. 53.

⁵⁶ Brief von Otto Dix an Hans Bretschneider, Dresden, 1911, in: O. Dix: Briefe, 421.

⁵⁷ Ebd.

1965, also vier Jahre vor seinem Tod schrieb Dix, er habe «sich gründlich mit dessen [Nietzsches] Ansichten befasst.»⁵⁸ Als Dix «in den Krieg zog», so Birgit Schwarz, «hatte er Nietzsche im Tornister», offenbar den *Zarathustra* und die – allerdings in dieser Form nicht von Nietzsche publizierte – Kompilation *Der Wille zur Macht*, «in denen der Philosoph die Vorstellung vom Übermenschen, dem grossen Jasager, entwickelt hatte: «Der Künstler: Einer, der den Mut hat, Ja zu sagen, schrieb er in sein Tagebuch.»⁵⁹

1912 hatte Dix die Büste des Philosophen in Gips geformt und dunkelgrün bemalt, um der Oberfläche den Anschein der Patina eines Bronzegusses zu geben (siehe Abb. 8).⁶⁰ In gewissem Sinn ist

⁵⁸ Birgit Schwarz: «Es lebe (gelegentlich) die Tendenz» – Dix und die Dialektik der Moderne, in: *Das Auge der Welt*, 62–71, hier 66.

⁵⁹ Ebd. In diesem Zusammenhang ist auf die These Olaf Peters hinzuweisen, dass «Dix der Gefahr des Krieges einen abgeklärten-zynisch erscheinenden oder lustvoll-bösen Überlebenswillen entgegensetzt» und dies mit der Philosophie Nietzsches in Zusammenhang bringt. Um diese These zu untermauern, werden insbesondere gezeichnete Selbstporträts des Künstlers herangezogen. O. Peters: *Otto Dix. Der unerschrockene Blick*, 48. Vgl. dazu auch: D. Schubert: *Death in the Trench*, 33–55.

⁶⁰ Hinsichtlich der Datierung der Büste vgl. die Liste der Städtischen Galerie Dresden. Kunstsammlung. Verschollene Kunstwerke: «Entartete Kunst». http://www.galerie-dresden.de/media/verschollene_kunstwerke.pdf (14.12.2017).

Vgl. auch Fritz Löffler: *Otto Dix 1891–1969. Œuvre der Gemälde*, Recklinghausen 1981, 8. Renate Müller-Buck schlägt eine Datierung in das Jahr 1914 vor, ohne jedoch die von ihr genannten Belege auszuweisen. Vgl. dazu: Renate Müller-Buck: *Zu Otto Dix' Nietzsche-Rezeption*, in: *Bollettino dell'Associazione Italiana di Germanistica* III, 9 febbraio 2010, 1. Im Ausstellungskatalog der Staatlichen Kunstsammlungen Dresden von 2014 wird die Entstehung der Büste 1914 angenommen. Vgl. dazu B. Dalbajewa, S. Fleischer, O. Peters: *Otto Dix. Der Krieg*, 53, Anm. 6. Im Weiteren argumentiert Olaf Peters, dass es sich bei der grünen Farbgebung der Gipsbüste «weniger um eine expressionistische Extravaganz, sondern vielmehr um eine ikonologische Bedeutungszuschreibung» handle und nimmt insbesondere auf eine Passage aus der *Fröhlichen Wissenschaft* des Philosophen Bezug. Vgl. O. Peters: *Otto Dix. Der unerschrockene Blick*, 34–35.

es das persönliche Bildnis des Philosophen, das der Künstler in sich trug und dem er eine dreidimensionale Gestalt gab. Renate Müller-Buck hat darauf hingewiesen, dass Otto Dix als passionierter Nietzsche-Leser auch die sogenannten Wahnsinnszettel des Philosophen kannte, entstanden zwischen Ende Dezember 1888 und 6. Januar 1889, die er an Personen seines Freundeskreise, an Kollegen, Schriftsteller, Musiker und andere richtete und die er in acht Fällen mit «Der Gekreuzigte» unterzeichnete.⁶¹ Otto Dix' intensive Beschäftigung mit dem Leiden Christi und der Philosophie Nietzsches münden in seinem Todesjahr in eine einzigartige künstlerische Synthese dieser beiden für den Künstler existentiellen Themen, nämlich in der Darstellung Nietzsches als Gekreuzigten (Abb. 9). Mit diesen beiden Werken, der Nietzsche-Büste von 1912 und der Lithographie des gekreuzigten Nietzsche von 1969, gewinnt das Œuvre von Dix eine philosophische Kohärenz, die freilich in der Bildsprache nicht immer nachgewiesen werden kann.

Das Blatt *Der Gekreuzigte* ist jedoch nicht die letzte Lithographie von Otto Dix. Ursus, der jüngste Sohn schilderte, wie sein Vater ihm anlässlich seines letzten Besuchs beim Abschied eine Lithographie überreichte habe mit dem Titel *Der Hahn* und welche die Inschrift trägt: «Ich bin Asklepius noch einen Hahn schuldig.»⁶² Es sind dies die letzten Worte des sterbenden Sokrates, die Nietzsche in der *Fröhlichen Wissenschaft* aus Platons *Phaidon* zitiert⁶³ und die der Künstler auf den Stein geschrieben hat. So setzen bei Otto Dix das Leiden des «gekreuzigten» Nietzsche und des zum Schierlingsbecher verurteilten Philosophen in Bild und Wort den Schlusspunkt zu seinem Werk.

⁶¹ R. Müller-Buck: Zu Otto Dix' Nietzsche-Rezeption, 2. Vgl. dazu auch: Heinrich Detering: *Der Antichrist und der Gekreuzigte. Friedrich Nietzsches letzte Texte*, Göttingen 2010.

⁶² Ebd.

⁶³ Friedrich Nietzsche: *Die fröhliche Wissenschaft*, in: *Kritische Studienausgabe*, hg. von Giorgio Colli und Mazzino Montinari, III 569–570 («340. Der sterbende Sokrates»); Platon: *Phaidon*, 118a6–7.

Abbildungen



Abb. 1: Otto Dix: Bildnis des Juweliers Karl Krall, 1923
Öl auf Leinwand. H. 90.5 cm, B. 60.5 cm
Kunst- und Museumsverein Wuppertal
Foto: © Kunst- und Museumsverein Wuppertal, Inv. Nr. KMV
1954-55/1



Abb. 2: Otto Dix: Schützengraben, 1923
Öl auf Leinwand. H. 227 cm, B. 250 cm. Verschollen
Rheinisches Bildarchiv Köln
Foto: © Rheinisches Bildarchiv Köln, rba_064673



Abb. 3: Otto Dix: Kriegskrüppel, 1920
Kaltnadelradierung. Auflage: 15, Blatt 4/15. H. 25.9 cm, B. 39.4 cm
New York, Museum of Modern Art
Foto: © Museum of Modern Art, Inv. Nr. 480 1949



Abb. 4: Otto Dix: Der Krieg, 1929/1932

Triptychon mit Predella. Mischtechnik auf Holz

Mitteltafel H. 204 cm, B. 204 cm; Flügel H. 204 cm, B. 102 cm;

Predella H. 60 cm, B. 204 cm

Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Galerie Neue Meister

Foto: © Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Galerie Neue
Meister, Gal.-Nr. 3754



Abb. 5: Otto Dix: Der Krieg, 1929/1932
Triptychon, Detail des rechten Flügels
Mischtechnik auf Holz. H. 204 cm, B. 102 cm
Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Galerie Neue Meister
Foto: © Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Galerie Neue
Meister, Gal.-Nr. 3754



Abb. 6: Otto Dix: Grossstadt, 1927/1928

Triptychon. Öl und Tempera auf Holz

Mitteltafel H. 181 cm, B. 200 cm; Flügel H. 181 cm, B. 101 cm

Kunstmuseum Stuttgart

Foto: © VG Bild-Kunst, Bonn



Abb. 7: Otto Dix: Bildnis der Tänzerin Anita Berber, 1925
Öl und Tempera auf Sperrholz. H. 120.4 cm, B. 64.3 cm
Kunstmuseum Stuttgart. Sammlung der Landschaft Baden-
Württemberg
Foto: © VG Bild-Kunst, Bonn



Abb. 8: Otto Dix: Büste Friedrich Nietzsche, 1912
Gips, dunkelgrün gefasst. H. 58 cm, B. 48 cm
Abgebildet in: Gemälde und Plastiken moderner Meister aus
deutschen Museen, Auktionskatalog Galerie Fischer, Luzern
Versteigerung 30. Juni 1939, Nr. 35. Verschollen
Ehemals Kunstsammlung Städtische Galerie Dresden
Foto: Auktionskatalog Galerie Fischer Luzern, 1939, 21



Abb. 9: Otto Dix: Der Gekreuzigte (Nietzsche), 1969
Lithografie. H. 48.4 cm, B. 31.6 cm
Privatbesitz
Foto: © Otto Dix Stiftung, Bevaix, Schweiz

conexus 1 (2018) 65–96

© 2018 Barbara von Orelli-Messerli. Dieser Beitrag darf im Rahmen der Lizenz CC BY-NC-ND 4.0 – Creative Commons: Namensnennung/nicht kommerziell/keine Bearbeitungen – weiterverbreitet werden.



<https://doi.org/10.24445/conexus.2018.01.007>

PD Dr. Barbara von Orelli-Messerli, Universität Zürich, Kunsthistorisches
Institut, Rämistrasse 73, 8006 Zürich
Barbara.vonOrelli@khist.uzh.ch